

spiegelte. In einer Reihe von Fällen schloß die Sonatenform ein System aus einigen einander ergänzenden Rondos ein. Ein entwickeltes System verschleierte Rondos finden wir im Allegro der IX. Sinfonie. Ohne auf die schon beschriebene Form einzugehen, verweisen wir auf die Wiederholung verschiedener Themen des Nebensatzes. Das Durchdringen der Sonatenform (Sonaten-Allegro) mit dem Variations- und dem Rondo-Prinzip stellt im Grunde genommen zwei Seiten ein und desselben Prozesses dar. Die einzelnen Variationen bringen die verschleierte Rondoartigkeit mit sich, was ihrerseits die figurative und tonale Veränderung des Themas zuläßt.

Wir berührten hier noch gar nicht die Fragen über Beethovens Verwendung der großen Liedform und der Fuge in der Sonate. Den Einfluß der ersten fühlt man in den Sonatenformen der früheren Werke wie auch in den Rondo-Sonatenformen der späteren.

Die Erscheinungen des dialektischen Zusammenhangs der musikalischen Formen im Schaffen Beethovens sind sehr reich und vielfältig. Wir versuchten sie in der Sonatenform der ersten Sätze der Sonaten- und Sinfoniezyklen zu verfolgen. Das Eindringen der Variationen, des Rondos, der großen Liedform und der Fuge weist auf die riesige Arbeit des Beethovenschen Genius.

Beethoven entwickelte das Sonatenprinzip weiter und zog als erster die Bilanz der historischen Entwicklung der klassischen Sonatenform. Die Dynamik der abgeleiteten Kontraste und der Durchführung verflocht er mit der Dynamik der Variationserneuerung eines jeden Themas, und es entstand eine beeindruckend einheitliche musikalische Form. Wir nennen sie nach wie vor „Sonatenform“, obwohl sie nicht mehr die der Vorgänger Beethovens ist. Ihre Technik und ihre Möglichkeiten wurden ihrerseits von den Erben Beethovens weiter entwickelt. In den großen Schöpfungen von Schumann, Brahms, Tschaikowski, Tanejew und Schostakowitsch fühlt man den Puls des Beethovenschen Gedankens; er hat sie befruchtet und wird noch lange auf alles wirklich Tiefe und Menschliche in der musikalischen Kunst einwirken.

Jan Racek

WANN UND WO ENTSTAND BEETHOVENS BRIEF AN DIE SOGENANNTEN „UNSTERBLICHE GELIEBTE“?

Das Referat erscheint ungekürzt in einem der nächsten Bände der Studien zur Musikwissenschaft.

Dieter Rexroth

ZUM SPÄTWERK FRANZ LISZTS - MATERIAL UND FORM IN DEM KLAVIERSTÜCK „UNSTERN“

I. In einigen von Liszts späten Klavierwerken, wie in dem 1886 komponierten Klavierstück „Unstern“, das ich hier betrachten möchte, repräsentiert die Skala in der Funktion einer Materialleiter, abstrahiert man sie aus dem kompositorischen Gefüge, eine jeweils werkgebundene, spezifische Materialdisposition, ohne, wie die Dur- und Moll-Skala, tonal-harmonisch determiniert zu sein. Nicht wie im Falle der tonal organisierten Werke steht eine Materialorganisation dem Werk als vorgefertigtes Schema, als gleichsam verhärtetes Bewußtsein voraus; die (analytisch zu erschließende) Materialorganisation ist vielmehr jedesmal neu und mit dem, was schließlich musikalisch-

kompositorisch aus ihr wird, „identisch“. Das heißt: die Kriterien der formalen Gestaltung sind gewonnen aus gleichsam „definitiv“ festgelegten Tonkonstellationen. Die Töne, die Tonrelationen, die Strukturbildungen und formalen Organisationen haben also allein musikalisch-konstruktive Funktion im Sinne der durch ihre Anordnung gestifteten intervallischen Beziehungen. Die strukturelle Ordnung des Materials hat demnach keine regulative Funktion (analog den tonal-determinierten Harmonieschemata), sondern konstituiert sich selbst erst in den kompositorischen Entscheidungen, im kompositorischen Resultat.

Nur aus dieser Sicht sind Klavierstücke wie „Unstern“, „Trübe Wolken“, „Preludio funebre“ u. a. als Kompositionen aufzufassen, in denen die Setzungen nicht nach Belieben vorgenommen sind. Diese Werke nach den Kategorien der tonalen Harmonielehre oder allgemeiner im Sinne traditioneller kompositorischer Gestaltungsweisen verstehen zu wollen, erfordert Gewaltsamkeiten und hat Fehleinschätzungen zur Folge ¹.

II. Dem 20 Takte umfassenden Formteil A des Klavierstücks „Unstern“ ² liegt ein 5 Takte langes, zweigliedriges Melodiegebilde zugrunde. Es wird wiederholt und erscheint dann - ebenfalls mit Wiederholung - auf der Oberquarte transponiert. Der als Kontrast empfundene Formteil B (T. 21-70) beruht in seiner Formbildung wiederum auf Transpositionen bzw. Sequenzierungen der einzelnen Phasen. Woher sich jedoch unter Bezug auf das im Formteil A exponierte Melodiegebilde die Gestaltformen in der vertikalen und horizontalen Dimension bestimmen, woher der Einsatz auf gis und die in diesem Formabschnitt herrschende Bedeutung von Großerzklang und Ganztonketten motiviert wird, ist äußerlich nicht zu ersehen. Die kompositorische Organisation scheint nicht aus Kriterien bestimmbar zu sein, die den Formprozeß zur „Einheit“ schließen. Die Suche aber nach „einheitsstiftenden“ Kriterien wird nahegelegt durch die „reprisesartige“ Wiederkehr des Melodie-„Kopfes“ aus Formteil A. Wie allerdings unter dem Aspekt der die Form schließenden „Reprise“ (der choralartige Epilog bleibt hier unberücksichtigt) die Vermittlung der Formglieder zu denken ist, welche Funktion dem Abschnitt B zukommt, ist zunächst unklar, weil thematische und motivische Beziehungen sowie tonale Ordnungen fehlen.

Charakteristisch und von konstitutiver Bedeutung für das zu Beginn exponierte Melodiegebilde ist der zweimalige halbtönenversetzte Tritonussschritt in Gegenbewegung: f - h / c - fis. Die entsprechenden Tritonussschritte auf der quarthöheren Transpositionsstufe heißen: b - e / f - h. Das letzte Intervallglied entspricht dem Anfang. Dieses Rückschließen motiviert den formalen Einschnitt, den Abschluß des ersten Formteiles.

Diese konstitutiven Töne, in eine leiterförmige Ordnung gebracht, ergeben eine Sechstonskala: e-f-fis / b-h-c, also eine durch große Terz getrennte Aufeinanderfolge zweier Dreitonkomplexe. Die Sexte (e-c) ist symmetrisch gegliedert. Die Achse dieser Reihe ist der bislang ausgesparte Ton gis. Er nun intoniert den zweiten Formteil B; und daß er tatsächlich eine konstruktive Funktion erfüllt, die sich herleitet aus dem in Formteil A exponierten Material, bestätigt sich daran, daß er zusammen mit den Rahmentönen der Sechstonskala auftritt, also Großerzgebilde ergibt, die zentrale Bedeutung gewinnen. Die Quarttransposition in Formteil A offenbart hier ihre konstruktive Funktion. Sie bewirkt nicht nur die Entsprechung des ersten und letzten Tritonussschrittes und damit den Abschluß des Formteils A; aus ihr resultiert auch eine Materialstruktur, in der der Großerz zentrale Funktion zukommt. Die strukturelle Korrelation von Tritonus- und Großerzintervall unter Bezug auf eine latente Materialordnung wird im „reprisesartigen“ Schlußteil C dann deutlich zum Ausdruck gebracht. Der Großerzklang c-e-gis-c wird unmittelbar mit dem „Kopf“ des eingangs exponierten Melodiegebildes konfron-

tiert. Das Aufeinanderprallen der beiden Momente gestaltet sich unter dynamisch-formalen Aspekt zur Klimax.

In den Detailausführungen wie in den formalen Ordnungen demonstriert sich das Wirken der latenten Materialstruktur, die sich in den verschiedenen Erscheinungsformen entfaltet, und die somit erst in der Komposition als solcher sich zur Geltung bringt. In diesem Sinn ist es auch „logisch“, daß im Formteil B endlich Ganztonketten auftauchen. Großterz-, Ganzton- und Tritonusverhältnisse stehen miteinander in Wechselbeziehung; und indem sie nach und nach im formalen Prozeß zur Geltung gebracht werden, enthüllen sie zugleich in einer Art „Entfaltungsprozeß“ die strukturbildende Funktion des Materials.

Solche Analyse (die hier unvollständig und nur auf wenige Aspekte beschränkt bleiben muß) bleibt dem Aspekt der „geschlossenen“, sich zur „organischen Einheit“ schließenden Form verhaftet. Dem ästhetischen Ideal des „Organischen“ der Formbildung stehen jedoch entgegen „gewisse formale Unvollkommenheiten, die mechanische Wiederholung einiger Teile, die sogenannten 'Liszt-Sequenzen'“, wie Béla Bartók sagt³. Diese oft bemerkte „formale Unvollkommenheit“, der starre Schemacharakter, scheint dem Wirken der Materialstruktur zuzuschreiben zu sein, in dem Sinne nämlich, als diese eben selbst gleichsam mechanische Reihungen aufweist. Bezogen auf „Unstern“ heißt das: der Zweiteiligkeit der Materialordnung entspricht die Zweiteiligkeit des Formteils A. Insofern aber hier die materiale Disposition nicht bereits in einem der Komposition vorgängigen Akt getroffen ist, erweisen sich Materialdisposition und Formkonstellation als „identisch“. Ein weiteres Beispiel: Die auf den Anfang verweisende Wiederkehr des Tritonusintervalls im Takt 19/20 findet ihre Entsprechung in der „offenen“ Skalaform e-f-fis/b-h-c. Ihr symmetriebedingtes sich nicht Schließen spiegelt sich in der formalen Ordnung. In Takt 20 ist kein „echter“ Abschluß erreicht. Der Rückgriff auf den Beginn motiviert wohl die formale Zäsur, aber es findet keine Rundung im Sinne einer Kadenzierung statt.

III. Auch Liszts letzte Klavierstücke sind „Programm-Musik“; und die Verwendung des Großterzklanges und damit in Verbindung der Ganztonbildungen scheint durchs Programm motiviert⁴. Insofern das „Programm“ nach einem adäquaten musikalischen Ausdruck verlangt, bleibt es nicht außerhalb der Komposition stehen, sondern greift unter dem Aspekt der Wechselwirkung von Sujet und musikalischen Gestaltbildungen ein in den gesamten kompositorischen Vorgang. Die Verwendung von Großterzklängen und Ganztonbildungen bleibt eben nicht ohne Folgen für die Form. Andererseits aber hält Liszt an der Forderung fest, die musikalische Form sei als ein „organisches“ Ganzes aus der Eigenständigkeit des Materials zu erarbeiten und zu gewinnen.

Die Verknüpfung des Programmatischen mit dem Anspruch einer autonomen Werkkonzeption, die dem Ideal des „Organischen“ und „Geschlossenen“ verpflichtet ist, scheint ein musikalisches Denken bedingt zu haben, das sich in neuer Form auf die Möglichkeiten des Komponierens besinnen mußte. Die äußere Dürftigkeit, die oftmalige Kürze, das Fragmentarische, das Assoziative in der formalen Reihung, die Gegenüberstellung von scheinbar strikt sich Ausschließendem, der Schemacharakter - all das weist auf die Schwierigkeit des Komponierens, bei dem die Frage nach der formbildenden Funktion von Materialkonstellationen von Werk zu Werk immer wieder neu zu stellen ist. In diesem Punkt ist bei Liszt die Problematik des Komponierens, wie sie im beginnenden 20. Jahrhundert dann offen zutage treten sollte, vorweggenommen.

Anmerkungen

- 1 Analytische Neuansätze unter Bezug auf moderne kompositorische Denkweise zeigen die Arbeiten von C. Dahlhaus, „Franz Liszt und die Vorgeschichte der Neuen Musik. Zum 150. Geburtstag des Komponisten“, NZfM 122, 1961, 387-391; F. Ritzel, „Materialdenken bei Liszt“, Mf 20, 1967, 289-294. Zu nennen sind auch I. Szelényi, „Der unbekannte Liszt“, Studia musicologica 5, Budapest 1963, 311-331; H. Searle, „Liszt and 20th Century Music“, Studia musicologica 5, Budapest 1963, 277-281.
- 2 Das Klavierstück „Unstern“ ist veröffentlicht in der „Grossherzog Alexander Ausgabe der Musikalischen Werke Franz Liszts“. Hrsg. Franz-Liszt-Stiftung, Serie II Pianofortewerke, Bd. 9, Leipzig und Berlin (Wiederauflage 1966), 170-173.
- 3 B. Bartók, „Liszts Musik und das Publikum unserer Zeit (1911)“, Das Musikleben 4, 1951, 211 f.
- 4 Vgl. „Liszt-Pädagogium. Klavierkompositionen Franz Liszts nebst noch unedirten Veränderungen, Zusätzen und Kadenzen nach des Meisters Lehren pädagogisch glossiert von L. Ramann“, Leipzig 1901.

Andrej Rijavec

SLAVKO OSTERC UND DIE STILISTISCHE SITUATION SEINER ZEIT

In der neueren lexikalischen Literatur finden wir über Osterc (1895-1941) einige biographische und bibliographische Daten, die aber manchmal nicht über die wichtigsten Gegebenheiten hinausreichen. So verhält es sich mit Grove und Riemann¹. In den meisten Fällen vermissen wir eine stilistische Bezeichnung, die die schöpferische Gestalt dieses Komponisten näher beleuchten würde. Einen Schritt weiter bedeuten Fasquelle und Ricordi. Im ersten lesen wir: „... marqué à la fois par Hindemith et par Schönberg aussi bien que par Haba, il exerça une grande attraction sur la jeune génération slovène“, im letzteren aber: „... superò l'influsso dell' espressionismo, rifacendosi al patrimonio del folklore musicale slavo“². Der bedeutsamste und umfangreichste Artikel über diesen Komponisten erscheint in der MGG³, wo es unter anderem heißt: „Er führte die radikale Stilbegriffe seiner Zeit in die slowenische und teilweise auch die ganze jugoslawische Musik ein“. Alle diese und noch andere ähnlich zusammengefaßte Bezeichnungen erfassen aber allerdings nur einen Teil seiner gesamten Gestalt, die eigentlich viel komplexer und mannigfaltiger dargestellt sein sollte und bislang auch zu wenig im internationalen Rahmen bekannt ist. Dragotin Cvetko widmet ihm viel Aufmerksamkeit in seinem Buch „Histoire de la musique Slovène“⁴ und sogar W. Austin in „Music in the 20th Century“⁵ bezeichnet ihm im Kapitel „Successors of Prokofiev“ als einen hervorragenden jugoslawischen Komponisten in der Periode zwischen den beiden Weltkriegen. Daß sich Osterc auf den Seiten der Norton-Ausgabe durchgesetzt hat, ist mehr als berechtigt, denn es handelt sich ja um eine bedeutende Künstlerpersönlichkeit, die sich mehr als 170 verschiedener Werke - diese umfassen symphonische, Bühnen-, Kammer- und Chorkompositionen - rühmen kann. Es geht natürlich nicht nur um die Quantität, sondern auch um die Qualität der schöpferischen Arbeit, die seine Darstellung seitens der internationalen Musikwissenschaft rechtfertigt.

Ostercs Kompositionsanfänge stehen im Zeichen der verspäteten romantischen Aus-